Il gotico tardo

Verso la fine del XIV secolo il gotico, in Italia, viene sempre piú esaurendo la sua forza vitale, finché, agli inizi del secolo successivo, a Firenze, si forma quel grande movimento culturale al quale si dà il nome di rinascimento, che, dalla città toscana, si diffonde gradualmente, prima nel resto della penisola, poi in tutta l'Europa.

Tuttavia elementi gotici, soprattutto fuori Firenze, continueranno a trovarsi ancora nel Quattrocento inoltrato, particolarmente nell'Europa delle monarchie, della grande aristocrazia e in quelle città italiane ove si sono costituite forti signorie o che sono meno legate alla discendenza classica.

Del gotico precedente questa ulteriore tendenza eredita e accentua la ricchezza, l'eleganza, il movimento delle decorazioni.

Per questa ragione uno dei punti principali di riferimento è considerata la presenza di Simone Martini ad Avignone (pag. 898), ove, alla corte papale, centro di incontri e di scambi europei, la concezione pittorica «cavalleresca» del maestro senese è feconda di sviluppi. Nella città provenzale continueranno la strada aperta da lui altri artisti, fra cui dobbiamo ricordare **Matteo Giovannetti** (Viterbo, 1330 c.-Roma, 1370 c.).

Per la ricchezza decorativa il gotico di questo periodo è detto «fiorito»; ma viene definito anche «tardo» per la sua collocazione cronologica, «cortese» perché, per la ricercatezza e l'intellettualismo, è tipico delle corti, «internazionale» avendo elementi comuni a tutta l'Europa: in quanto arte delle classi dominanti è meno soggetto a subire le trasformazioni dovute alle tradizioni locali, anche se ne esistono aspetti popolari che vedremo meglio in seguito.

Il gotico tardo, per la sua eleganza, è adatto alla pittura, non soltanto a quella su muro o su tavola, quanto, e forse ancor piú, a quella di dimensioni limitate.

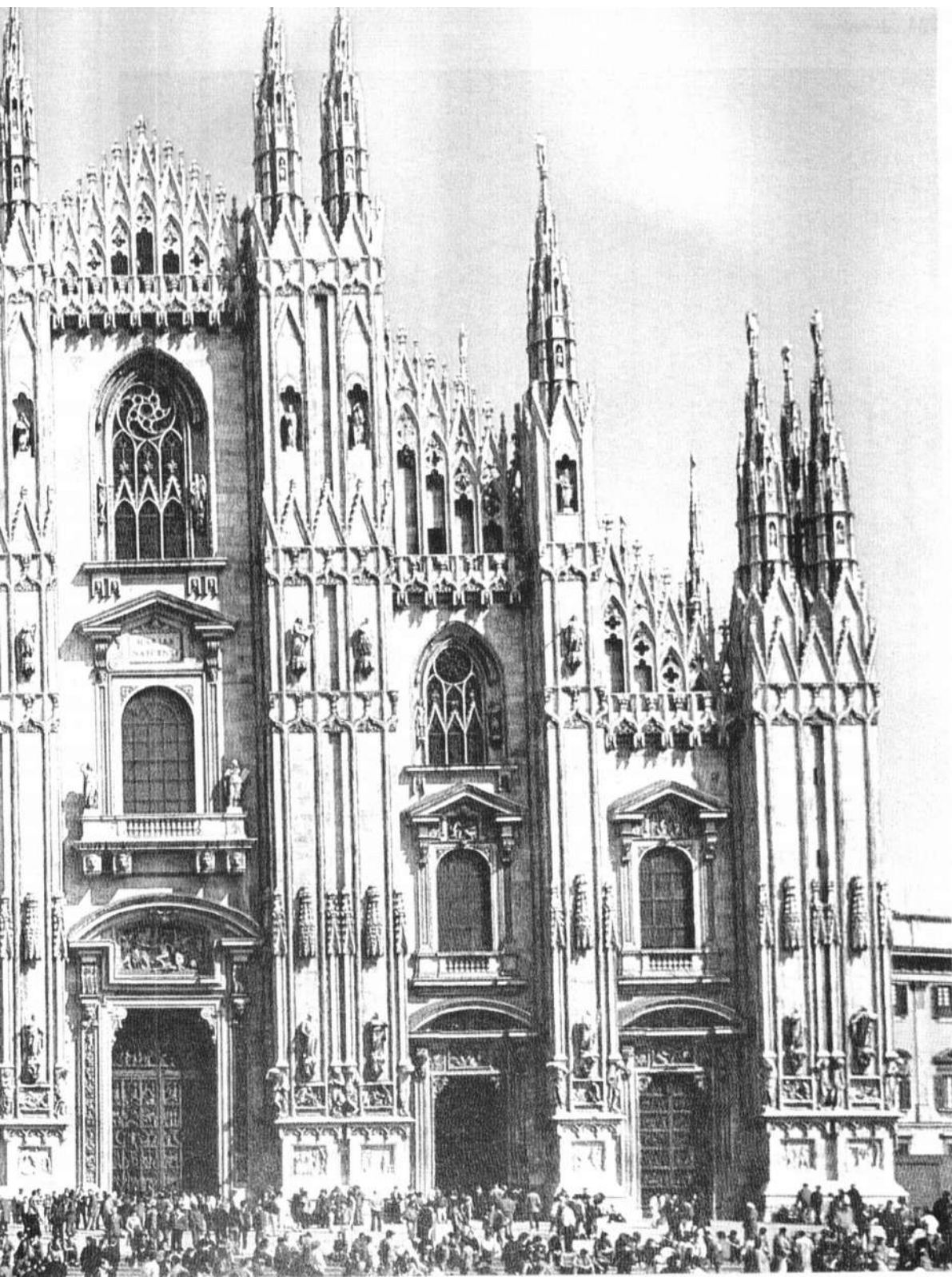
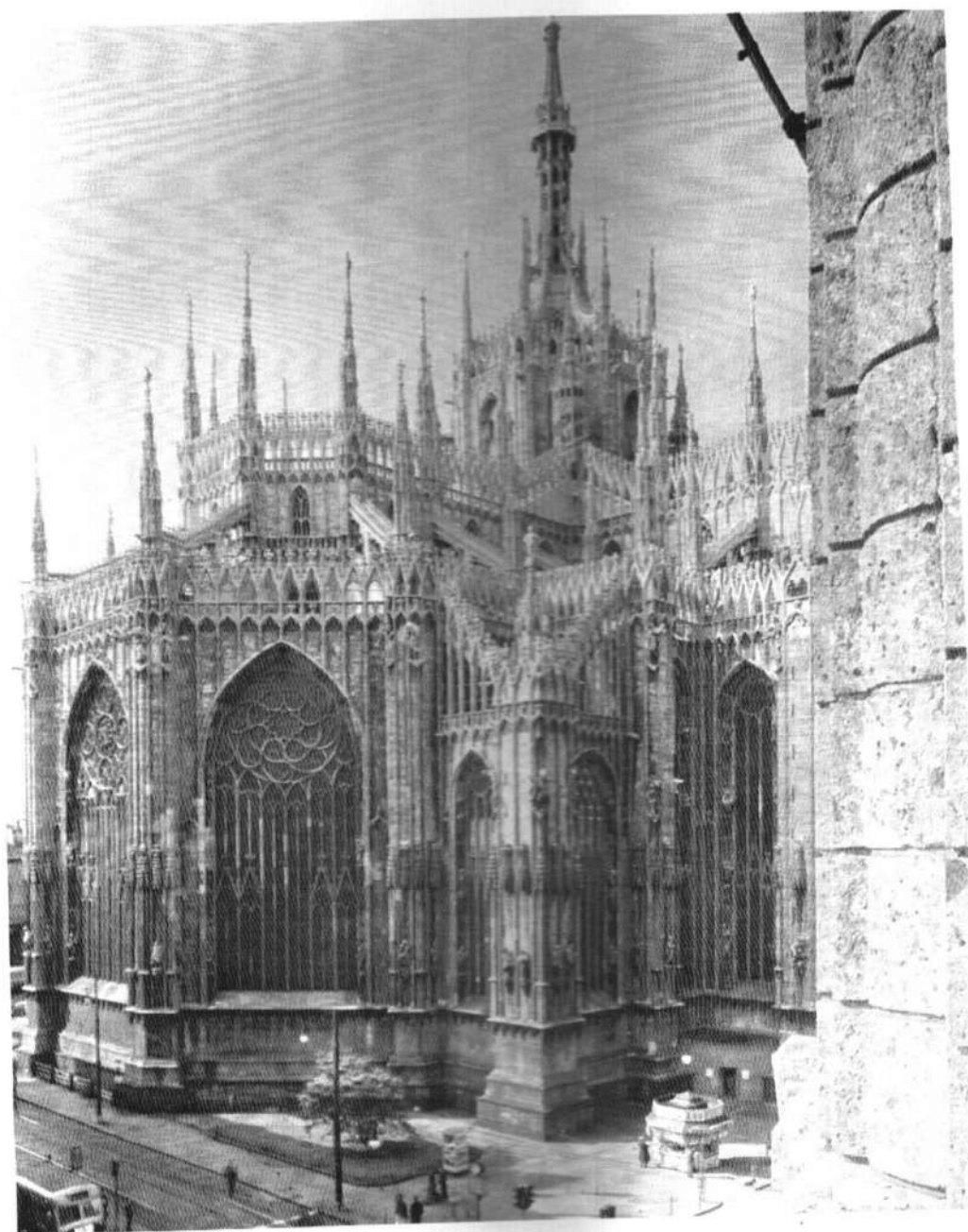
Ma si trova anche in architettura; oltre che nei modi che abbiamo indicato, è detto allora «fiammeggiante» perché la ricca decorazione si agita in curve e controcurve come lingue di fuoco crepitanti.

Il gotico «internazionale», considerato spesso «decadente» in opposizione al rinascimento, ne è invece talvolta veduto come anticipatore per l'attento studio dei particolari naturalistici. Non è né l'uno né l'altro; è invece un fenomeno rispondente a una situazione storica e sociale ben precisa. Ma questa divergenza di opinioni dimostra come sia difficile e spesso errato tentare una suddivisione troppo rigorosa in momenti o epoche diverse perché i vari indirizzi si sovrappongono, si intrecciano, si precedono o si seguono in maniera molto piú complessa di quanto appaia in molti manuali scolastici.

Il Duomo di Milano

In Italia uno fra i piú importanti esempi di architettura tardo-gotica è offerto dal *Duomo* di Milano, che, anzi, al di fuori di ogni suddivisione cronologica, può essere considerato la piú gotica di tutte le costruzioni della penisola.

Milano, che era stata uno dei piú fieri comuni d'Italia e che, con la *Basilica di Sant'Ambrogio*, aveva espresso compiutamente la società comunale, dalla fine del XIII secolo è ormai divenuta signoria dei Visconti. Il gotico milanese perciò non è quello

835. Duomo, facciata e, a pagina 934, veduta absidale; iniziato nel 1386; marmo di Candoglia; alt. della facciata m 56, largh. m 61,50; alt. della guglia con la Madonnina m 108. Milano.

È ignoto il nome del progettista del *Duomo*, anche se si sa che furono chiamati architetti campionesi, francesi, tedeschi che discussero lungamente intorno a questo progetto, insieme agli italiani, con polemiche

sia riguardo alla forma, sia riguardo alle strutture; ricordiamo fra essi: Matteo da Campione, Giovanni Mignot, Enrico di Gmund, Giovannino de' Grassi.
Il cantiere del *Duomo* diviene cosí un attivo centro d'incontro di artisti; vi lavorano architetti, pittori e scultori, che dànno luogo alla cosiddetta *ouvraige de Lombardie*, una tendenza intellettualistica e raffinata entro l'àmbito del «gotico fiorito»; uno dei maggiori esponenti ne è Giovannino de' Grassi (pag. 948).
Piú tardi lavorano al *Duomo*, fra gli altri, Francesco di Giorgio, Leonardo, Bramante.
Pur con interventi di epoche e stili diversi l'edificio mantiene l'impronta gotica fondamentale.

836. Spaccato e schema del Duomo di Milano.

È un disegno dell'architetto e pittore Cesare Cesariano (1483-1543 c.), che pubblicò e tradusse (1521) per la prima volta il trattato sull'*Architettura* di Vitruvio, accompagnandolo con commenti nei quali affronta problemi fondamentali: fra questi la proporzione degli edifici (cfr. pag. 341, fig. 351) e, come in questo caso, la triangolazione degli interni gotici (cfr. pag. 733, fig. 655).

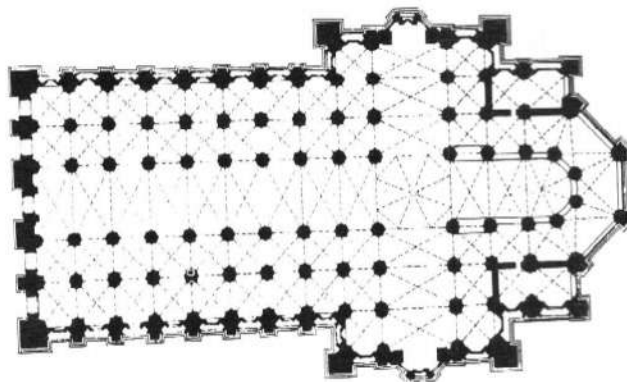
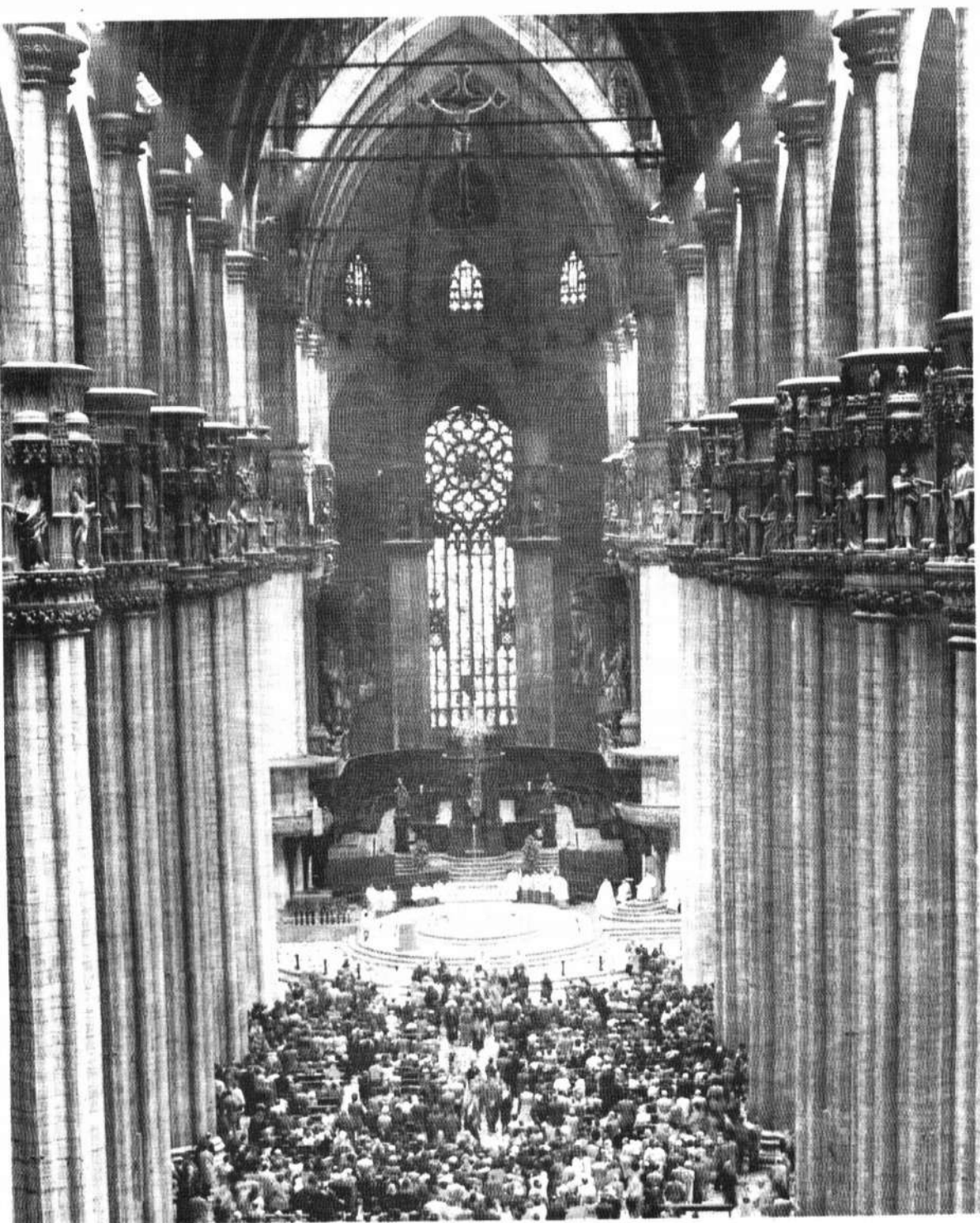
definito, misurato, delle città repubblicane e mercantili dell'Italia centrale (come Siena o Firenze), ma è il gotico ricco, frastagliato, dagli spazi indefiniti e illimitati, che simboleggia il prestigio del sovrano e della classe dirigente che lo circonda.

D'altra parte la città in particolare e, in generale, tutta la Lombardia, è, per la sua posizione geografica, strettamente collegata, commercialmente, politicamente e culturalmente, con l'Europa settentrionale e occidentale.

Bisogna infine tenere presente che il *Duomo* fu voluto soprattutto da Gian Galeazzo Visconti (1351-1402) che, in prime nozze, aveva sposato Isabella di Valois, figlia del re di Francia, ricevendone in dote la contea francese di *Vertus* (per cui venne chiamato «conte di Virtú»). Egli, contemporaneamente genero e vassallo del re di Francia, aveva stretti legami politici, oltre che familiari, con il paese che aveva visto nascere e fiorire il gotico.

Il *Duomo* è stato iniziato nel 1386 e costruito attraverso molti secoli fino all'Ottocento. È dunque molto tardo; per questo ha tutta l'esuberanza decorativa del gotico «fiorito».

All'esterno si arricchisce di pilastri, archi rampanti, «gattoni», guglie, in una selva che sale progressivamente, fino a culminare nell'alto tiburio sormontato dalla statua della Vergine (la «Madonnina», emblema di Milano), secondo una forma triangolare tipicamente gotica, chiaramente dimostrata in un disegno del '500: è dunque unitario, pur tra contraddizioni, dovute ai molti architetti, italiani, francesi, tedeschi, che vi hanno lavorato per secoli, e pur senza rinunciare del tutto alla tradizione lombarda, come è visibile nella facciata a due spioventi, larga, grave, tipica della regione (pag. 589).

Anche qui, come nel gotico oltremontano, le pareti perdono la funzione portante e si aprono in grandi finestre con vetrate a colori (si veda soprattutto la parte absidale) che inviano una luce fantasiosa e irreale all'interno, dove la divisione in cinque navate toglie unità allo spazio, tanto piú che le arcate acute, molto elevate, strette, appoggiate a pilastri mossi da molteplici costoloncini (i cui complicati capitelli sono costituiti da varie nicchie con statue), impediscono la visione laterale e imprimono una spinta verso l'alto, che non si arresta per linee orizzontali, mentre le luci e le ombre si alternano, si rinviano, si sperdono e la decorazione prende il sopravvento sulle strutture architettoniche.

837. Duomo, pianta. Milano.

838. Duomo, interno, veduta centrale; iniziato nel 1386; lungh. m 158, largh. m 66 nelle navate, m 93 nel transetto, alt. delle volte m 46. Milano.

L'architettura a Venezia

Venezia, per la natura del luogo, per la costituzione politica, per le caratteristiche di vita, per la cultura, è portata, piú di qualsiasi altra città italiana, a capire l'eleganza preziosa del gotico.

Però, come già si è detto per gli elementi d'origine orientale (pag. 604), anche per quelli di origine gotica non si tratta di una semplice importazione. Venezia del gotico non accoglie tanto le forme sostanziali, le idee, le audacie strutturali nel gioco sapiente di spinte e controspinte, quanto piuttosto la decorazione «fiorita» del periodo tardo, perché coerente con la sua concezione artistica, alla quale la adatta, dandole forme che sono soltanto veneziane.

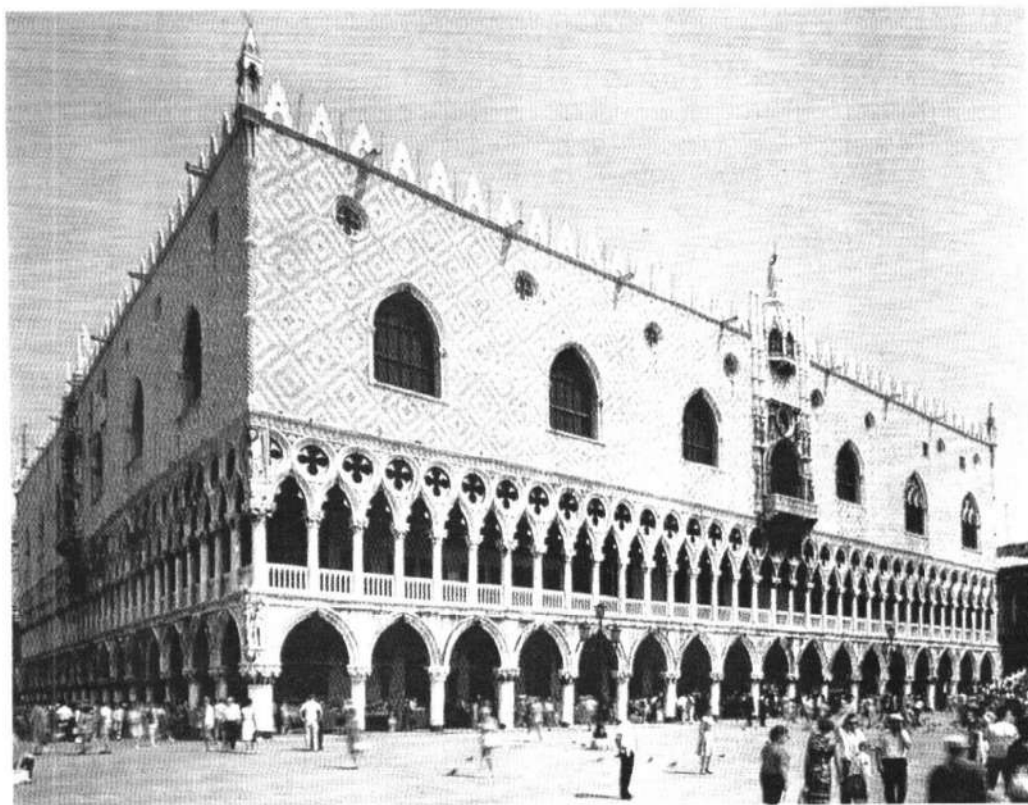
Piú che nelle grandi chiese dei domenicani (*San Giovanni e Paolo*, in veneziano *San Zanipòlo*, 1246-1430) e dei francescani (*Santa Maria Gloriosa dei Frari*, 1338-1443), il gotico veneziano è visibile nel *Palazzo Ducale* (XIV-XV secolo) che, come l'attigua *Basilica di San Marco* (pag. 605), esprime pienamente la società cittadina.

839. Basilica di San Giovanni e Paolo (San Zanipòlo), interno; XIV-XV secolo; lungh. m 101,60; largh. m 45,80 nel transetto, alt. m 32,20. Venezia.

La basilica (domenicana) è, insieme a *Santa Maria Gloriosa dei Frari* (francescana), uno degli edifici religiosi piú importanti di Venezia, sia per la grandiosità luminosa, sia perché la presenza di molti sepolcri dogali ne fa quasi un sacrario della repubblica.
Il collegamento fra gli archi mediante robusti tiranti lignei (oggi sostituiti con altri di ferro rivestito) è un metodo tecnico tradizionale in Venezia (cfr. fig. 532).

Nel 1297, con la «Serrata del Maggior Consiglio», che determina il numero delle famiglie nobili alle quali spetta, per diritto ereditario, il governo della repubblica, e i cui membri fanno parte dell'assemblea legislativa (il «Maggior Consiglio», appunto), si fonda quella costituzione politica sulla quale si baserà, senza modifiche, lo stato veneziano (fino alla sua caduta nel 1797).

In seguito a questo atto si rende necessaria la costruzione di un edificio che non soltanto sia sede delle varie magistrature dello stato (al vertice delle quali è il doge), ma in cui trovi posto anche una grande sala capace di accogliere gli oltre mille membri del Consiglio, organo sovrano della repubblica.

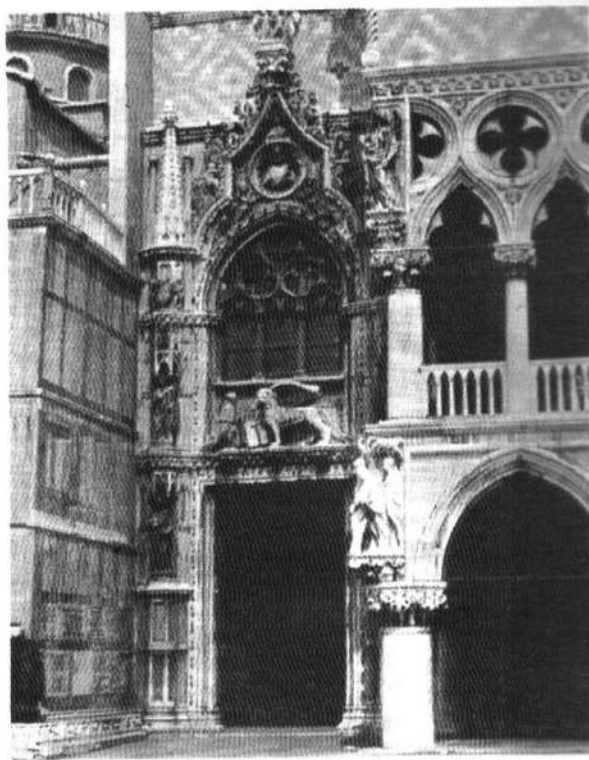
Il *Palazzo Ducale* nasce dunque come palazzo della signoria. Risente perciò delle forme degli edifici pubblici settentrionali (il loggiato e la sala), ma solo parzialmente, perché diversa ne è la funzione per la complessità e la molteplicità degli uffici che vi hanno sede.

840. Palazzo Ducale, esterno; XIV-XV secolo. Venezia.

Nel 1340 fu decisa la costruzione di questo palazzo in sostituzione di uno piú antico, piú volte danneggiato da incendi. I lavori si protrassero per circa un secolo.
Il balcone che guarda verso la laguna («poggiolo»), opera di Pier Paolo Dalle Masegne, è del 1404. Originariamente la fronte del palazzo che dà sulla piazzetta (il lato a sinistra della fotografia) era limitata a solo sette colonne. Fu completata a partire dal 1424.
La forma dei merli sembra derivare da quella delle steli funerarie musulmane, una delle quali venne posta dai veneziani a fare da spalliera alla *Cattedra* che si trova nella chiesa di *San Pietro di Castello*. In altri edifici veneziani hanno forma triangolare e sono in cotto.

L'edificio è squadrato, ma non ha le caratteristiche di stabilità delle forme geometriche (che non sarebbero veneziane); è traforato nella parte inferiore dal porticato (che doveva apparire originariamente piú snello, perché le colonne sono interrate di circa 30-40 centimetri a causa del naturale abbassamento del suolo veneziano) e dal sovrastante loggiato, con un alleggerimento progressivo: le aperture superiori sono in numero doppio delle inferiori, e quindi piú strette, piú archiacute, piú verticalistiche, e sormontate da occhi circolari e quadrilobi, dando luogo a un movimento ininterrotto e a una compenetrazione fra architettura e atmosfera.

Con apparente contraddizione, invertendo le norme edilizie elementari, la zona alta è invece costituita da un'ampia superficie; ma in essa non soltano si aprono grandi finestre archiacute (la centrale delle quali, a balcone, ornata e coronata, giunge fino al fastigio del palazzo), ma, soprattutto, vi si dispone, come una stoffa preziosa di origine orientale, un paramento marmoreo a losanghe bianche e rosa che ne elimina ogni sensazione di gravità. I colori, non contrastanti, ma, secondo la tradizione veneziana, di toni abbassati, si fondono fra loro, perché occupano spazi limitati inscriti l'uno accanto all'altro, ricevono la luce mobile riflessa dalla laguna, la restituiscono a loro volta trasformata e vibrante.

Al vertice del palazzo la serie dei merli, perduta l'usuale forma quadrangolare e lo scopo difensivo, costituisce un ornamento cromatico che elimina il limite orizzontale, lo sfrangia, lo fa sfuggire mobilmente, come una trina.

La *Porta della Carta*, incassata fra la *Basilica di San Marco* e il *Palazzo Ducale* (di cui è l'ingresso monumentale), come un raccordo fra i due edifici, è opera del '400, dovuta a **Giovanni** e **Bartolomeo Bon**, esempio di «gotico fiorito» con i frastagliati pilastri che

841. Giovanni e Bartolomeo Bon, Porta della Carta; 1438-1441. Venezia.

Pur non essendo del tutto sicuro, è probabile che fosse detta «della carta», e, piú anticamente, «del bando», perché vi si esponevano i decreti, gli avvisi, i bandi (carte, ossia documenti) del governo.

la fiancheggiano, l'ariosa e ornata trífora, ai cui piedi è il doge inginocchiato davanti al *Leone di San Marco*, l'arco mistilineo, che la conclude, ricco di «gattoni» salienti, agitati come «fiamme».

Alla stessa corrente artistica appartiene uno dei massimi monumenti dell'arte veneziana, la *Ca' d'oro* (metà del XV secolo), ancor piú del *Palazzo Ducale* intagliata da trine marmoree, con archi di varie forme (a tutto sesto, a sesto acuto, inflessi), sovrapposti,

842. Ca' d'oro; 1421-1440. Venezia.

Eretta da Matteo Raverti e dai Bon per il procuratore Marino Contarini, la *Ca'* («casa») è detta *d'oro* perché la facciata era rivestita da una doratura svanita col tempo.

cosí da occupare quasi per intero la superficie della facciata, salvo una piccola fascia, e da creare un diaframma sottile, quasi fosse trasparente, fra esterno e interno, in uno scambio, tutto veneziano, di vita pubblica e vita privata, in una reciproca integrazione fra l'atmosfera del canale e l'edificio, coerentemente coronato da lance cruciformi, alternatamente piú alte e piú basse, ulteriore trasformazione dei merli medievali.

«Città unica e stupenda, tutta di marmo e d'oro» scriveva entusiasticamente l'umanista Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), il futuro papa Pio II, parlando di Venezia; la *Ca' d'oro* è uno degli edifici che meglio giustificano questo entusiasmo e quelli di un altro visitatore contemporaneo: «chi non ha visto personalmente queste meraviglie, non potrà credere a ciò che si è detto».

Il palazzo infatti, seppur di eccezionale qualità artistica, deve essere giudicato nel complesso urbanistico di cui fa parte. La *Ca' d'oro* si affaccia sul Canal Grande, accostata ad altri edifici che, di qua e di là, ne seguono l'andamento sinuoso, quasi fondali privi di corpo, riflessi nelle acque sottostanti, l'uno influenzato dai colori dell'altro, in un tutto unico e continuo che accomuna l'intera città, ma che trova in questa via d'acqua, giustamente definita da uno statista francese del Quattrocento «la piú bella strada del mondo», il suo momento culminante.

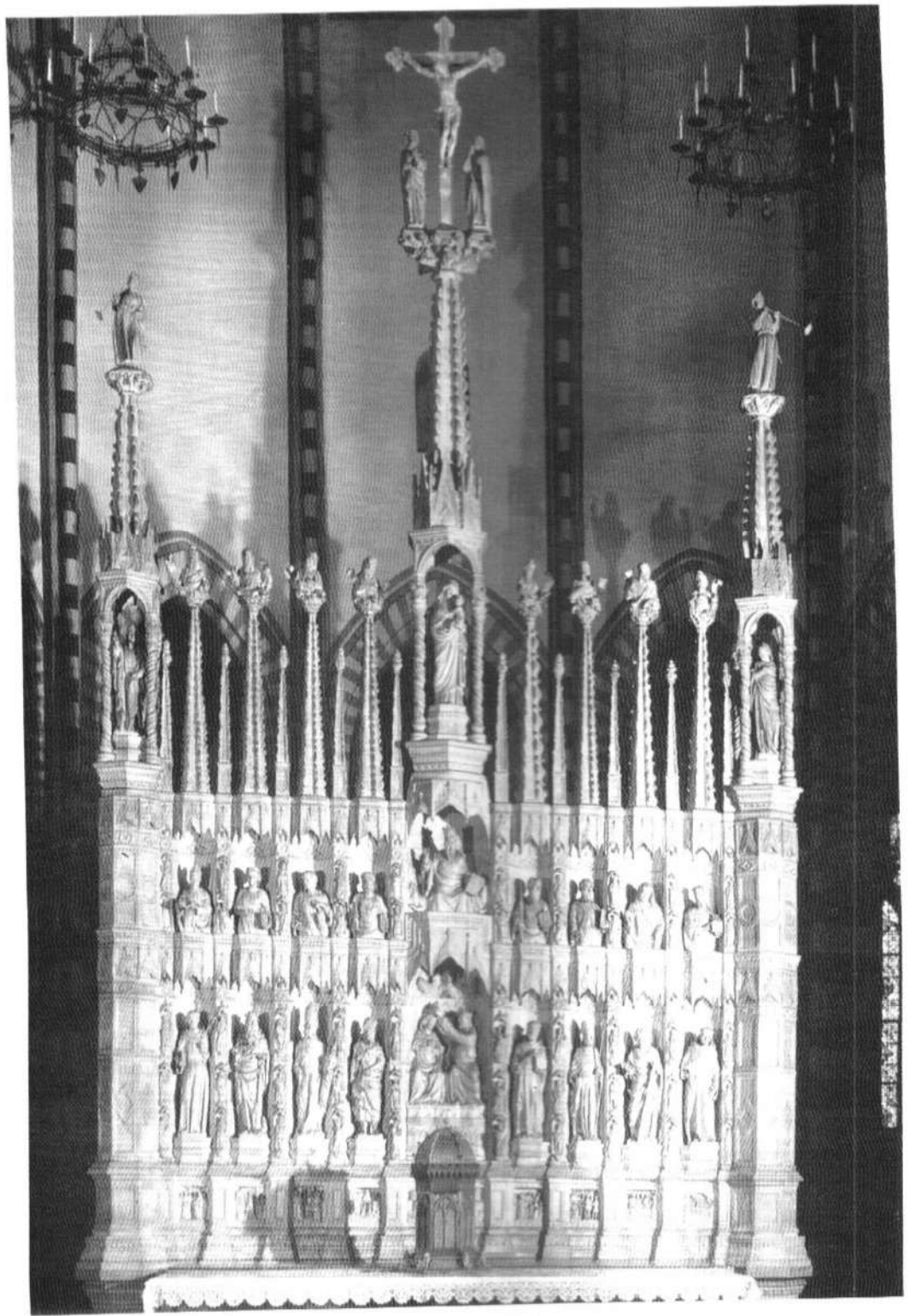
Scultura

In scultura il tardo-gotico veneziano è visibile nell'*iconòstasi* della *Basilica di San Marco*, le cui statue, opera di **Jacobello Dalle Masegne** (notizie dal 1383 al 1409), rivelano forza impetuosa ma composta e fluidità lineare nella disposizione dei panneggi e nel movimento delle figure. Il fratello **Pier Paolo** (notizie dal 1383 al 1403) ha un gusto sottilmente gotico dimostrato dall'altare di *San Francesco* a Bologna.

I due artisti si sono formati nell'ambiente veneto, probabilmente nella bottega di **Andriolo de' Santi** (morto nel 1375), aggiornandosi sulle novità dell'Italia centrale attraverso la conoscenza di Nino Pisano (pag. 836) che opera a Venezia nella *Tomba Cornàro* (chiesa dei *Santi Giovanni e Paolo*).

Nel periodo di transizione fra gotico e rinascimento si colloca lo scultore fiorentino **Nanni di Banco** (Firenze, 1384 c. – ivi, 1421) che, sotto certi punti di vista, sembra appartenere già alla nuova epoca, per il significato umanistico delle sue opere spesso modellate con potenza, mentre altre volte appare piuttosto legato al mondo tardo-gotico, come nell'*Assunzione* per la *Porta della Mandorla* del *Duomo* di Firenze.

843. Jacobello Dalle Masegne, Statue dell'iconòstasi; 1394. Venezia, Basilica di San Marco.

L'*iconòstasi*, di origine orientale, è una struttura divisoria fra le navate delle basiliche e il presbiterio, che serviva per l'esposizione delle immagini sacre (*icòne*). In quella veneziana le statue hanno la funzione di muovere il coronamento orizzontale, evitandone il rigore geometrico, coerentemente con la concezione artistica della città.

844. Pier Paolo Dalle Masegne, Altare. Bologna, San Francesco.

Pittura

Ma, come dicevamo, la pittura, piú che l'architettura o la scultura, è adatta ad esprimere le finezze del gotico internazionale, soprattutto nelle composizioni piccole o addirittura minime, come le miniature. Queste, destinate a illustrare, o meglio «illuminare» come si sarebbe detto allora, i testi sacri o profani, sono d'uso comune in tutto il medioevo, soprattutto negli *scriptoria* delle abbazie (pagg. 581, 718).

Le loro dimensioni sono necessariamente limitate, in quanto condizionate dalle misure della pagina del libro, se non addirittura dei margini o delle maiuscole dei capoversi.

La miniatura, contrariamente all'affresco e alla tavola d'altare, non è destinata alle masse, ma alla meditazione intellettuale singola. Si presta perciò meglio alle novità. Talvolta ai temi sacri si mescolano soggetti tratti dalla natura, visti con una vivacità che passa poi anche alla pittura di maggiori dimensioni.

Per il carattere privatistico e per la possibilità di giungere a esporre anche il piú piccolo dettaglio, la miniatura si adatta alla concezione tardo-gotica, soprattutto per l'uso dell'alta aristocrazia europea.

L'internazionalità del tardo-gotico rende ancora piú arduo il compito di attenersi ai limiti della sola arte italiana. Si pensi, per fare solo un esempio su tanti, alle *Très riches heures* del duca di Berry. È uno dei molti «libri d'ore» dell'epoca, libri di preghiere, destinati ai laici, contenenti le illustrazioni degli «uffici» che si celebrano nel corso delle varie ore del giorno. Questo, miniato per il potente duca francese dai fratelli fiamminghi **Pol, Hermant** e **Jehannequin de Limbourg**, è fra i massimi capolavori. Vi sono illustrati i mesi dell'anno, simbolo del passare del tempo, con il diuturno lavoro dei contadini, tema ricorrente nel medioevo (pag. 550), che adesso però è trattato con maggior ampiezza e inserito nella natura, della quale si osservano i diversi aspetti nelle varie stagioni.

In questo senso il tema viene raffigurato anche a Trento, in una sala del *Castello del Buonconsiglio*, da un anonimo maestro degli inizi del Quattrocento, che aderisce all'indirizzo «internazionale» (e del resto Trento si trova su una delle piú importanti vie di comunicazione fra il Nord e il Sud dell'Europa) e trasferisce sulle pareti lo spirito della miniatura, trattando il lavoro dei campi con osservazioni realistiche ma senza interpretarne la fatica, anzi dando ad esso un senso di evasione nella bellezza della natura.

Un tema profano, inteso in senso aristocratico, è trattato nel *Castello* di Manta in Piemonte, dove, nella *Sala baronale*, sono affrescati *Nove prodi e nove eroine* e *La fontana della giovinezza*. Gli uomini e le donne illustri sono presentati con ricche vesti variamente colorate, in eleganti atteggiamenti, entro un prato verde, fra gli alberi cui sono appesi scudi araldici, per probabile ricordo delle miniature e degli arazzi francesi. D'origine francese è anche la satira maliziosa della fontana, cui giungono vecchi e vecchie ansiosi di spogliarsi, di tuffarsi nelle sue acque miracolose, per uscirne nuovamente giovani e pieni del desiderio di vivere.

Gli affreschi, voluti dal Signore di Saluzzo, sono attribuiti a **Giacomo Jaquerio** (Torino 1375 c. - ivi, 1453), insieme ad altri in vari castelli del Piemonte, della Valle d'Aosta e della Svizzera francese, entro l'ambiente del duca Amedeo VIII di Savoia.

La Lombardia, forse piú di ogni altra regione italiana, sviluppa con coerenza l'indirizzo «internazionale» per impulso di Gian Galeazzo Visconti, che aduna nel cantiere del *Duomo* di Milano maestri provenienti da ogni parte d'Europa (pagg. 932 sgg., fig. 835) e

845. Pol de Limbourg, Il mese di giugno; prima metà del XV secolo; miniatura. Chantilly (Francia), Museo Condé.

Le *Très riches heures* del duca di Berry, da cui è tratta questa miniatura, furono iniziate dai fratelli Limbourg nel 1415-1416 e ultimate solo fra il 1485 e il 1489 da Jean Colombe.
I tre miniatori, di origine fiamminga, uniscono nelle loro opere il realismo delle Fiandre al senso favoloso ed elegante francese e al razionalismo italiano.
In questa miniatura è illustrato il lavoro dei campi nel mese di giugno. Il senso fiabesco con cui è presentato lo sfondo non contraddice alla rappresentazione di luoghi reali parigini: il castello del Louvre, come era allora, vicino alle mura della città, e, piú arretrata la *Sainte-Chapelle*, ancora oggi riconoscibile.

846. Mese di gennaio e, a pagina seguente, Mese di ottobre; inizi del XV secolo; affresco. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila.

Una sala interna della *Torre dell'Aquila* venne dipinta, agli inizi del '400, su commissione del vescovo Giorgio di Liechtenstein, da un ignoto pittore di cultura internazionale, forse boemo, detto il Maestro dei Mesi. Gli

affreschi descrivono il lavoro dei contadini durante i vari mesi dell'anno (il mese di marzo è andato perduto) e i divertimenti dei nobili. Nel mese di gennaio questi, davanti a un castello, si lanciano palle di neve.

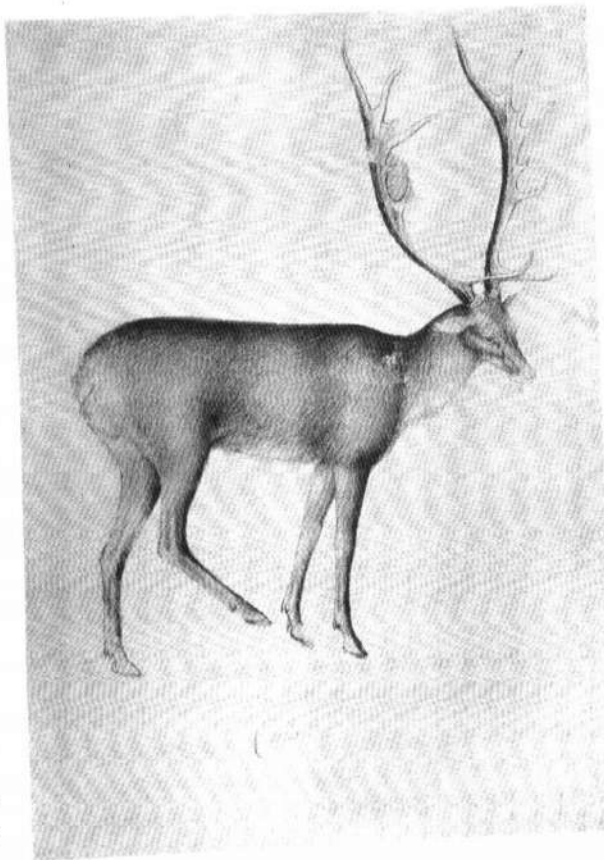
Il *Mese di ottobre* è simboleggiato dalla vendemmia e dalla spremitura dell'uva da parte dei contadini alla presenza di due dame. Il panorama è visto verticalmente cosí da mostrare il complesso delle piante e degli attrezzi utilizzati dagli uomini. È notevole la vivacità rappresentativa e cromatica.

847. Nove prodi e nove eroine, particolare; c. 1437-1440; affresco. Saluzzo (Cuneo), Castello di Manta.

L'attribuzione di questo affresco e di quello riprodotto nella figura seguente a Giacomo Jaquerio non è condivisa da tutti. L'unica opera superstite che reca la sua firma è costituita dagli affreschi sulla parete sinistra, in basso, del presbiterio di *Sant'Antonio* di Ranverso, presso Avigliana (Torino).

raccoglie nel *Castello* di Pavia una biblioteca, che è stimolo alla creazione di miniature per i testi. Al complesso di attività artistiche legate alla Lombardia si dà il nome generico francese di **ouvraige de Lombardie** che ne indica non soltanto l'importanta ma anche la priorità cronologica.

Una delle personalità centrali di questo ambiente culturale è **Giovannino de' Grassi** (morto nel 1398) che, nel celebre *Taccuino di disegni*, porta al massimo livello la tecnica di miniaturista nel ritrarre animali dei quali rende non soltanto la forma, ma anche, con puntigliosa esattezza, tutte le caratteristiche e l'espressione psicologica, dolce o aggressi-

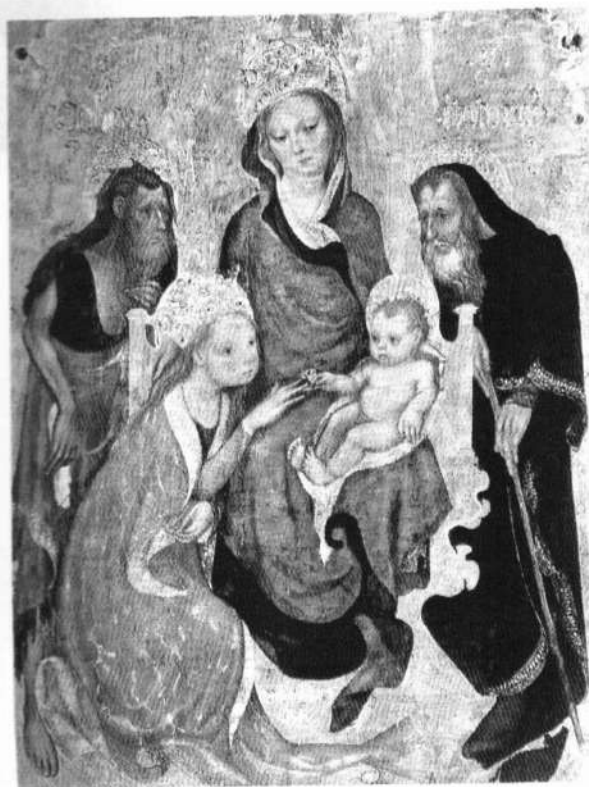
848. La fontana della giovinezza; c. 1437-1440; affresco. Saluzzo (Cuneo), Castello di Manta.

849. Giovannino de' Grassi, Cervo; 1380-1390 c.; fogli del Taccuino di disegni. Bergamo, Accademia Carrara.

va, mostrando vivissimo interesse per il mondo della natura; al quale si ispirano anche i molti *Tacuina sanitatis*, codici miniati, con testi che espongono le proprietà medicinali di erbe e piante, accompagnati da illustrazioni a testimonianza degli usi, dei costumi e della vita della società tardo-medievale.

Fra i pittori emerge, dopo Giovannino de' Grassi, **Michelino da Besozzo** (notizie fra il 1388 e il 1442). Nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*, le figurine si dispongono secondo un intimo ritmo musicale, sopra un fondo dorato privo di spazialità, conferendo alla tavola un incanto squisito.

Non potendo studiare le molte opere lombarde di questo periodo, ci limiteremo a rilevare che l'indirizzo «internazionale» prosegue in Lombardia fino a oltre la metà del secolo XV, con autori come **Belbello da Pavia**, i fratelli **Zavattari** e **Bonifacio Bembo** (notizie fra il 1440 e il 1470) che imprime un'incredibile grazia anche a lavori destinati all'uso minore, come le celebri carte per il gioco dei *Tarocchi*.

Anche Verona è un centro importante del tardo-gotico. Come già dicemmo in altra

850. Foglio di un Tacuinum sanitatis; XIV-XV secolo; miniatura del manoscritto Nouv. Acq. lat. 1673, f. 52r. Parigi, Biblioteca Nazionale.

851. Michelino da Besozzo, Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria; XIV-XV secolo; tempera su tavola; cm 75x57. Siena, Pinacoteca Nazionale.

È l'unica opera firmata dal maestro lombardo ed è perciò considerata fondamentale per ricostruirne l'itinerario artistico.

852. Fratelli Zavattari, Storie della regina Teodolinda, particolare; 1444 sgg.; affresco. Monza, Duomo, Cappella di Teodolinda.

Sulle pareti della *Cappella* (all'interno della quale si trova la celebre *Corona ferrea*, fig. 502) sono dipinte in 44 scene, con tono fiabesco e «cortese», storie di Teodolinda, la regina che, stimolata dal papa Gregorio Magno, convertí dall'arianesimo al cattolicesimo i longobardi.

occasione (pag. 611), la città si trova allo sbocco della Valle dell'Adige nella valle padana, punto d'incrocio di grandi vie di comunicazione: quella che unisce l'Italia ai paesi del Nord e quella che collega il Piemonte e la Lombardia con il Veneto, luogo quindi di confluenza di varie culture.

Stefano da Verona, o **da Zevio** (notizie dal 1374 al 1438), nella *Madonna del Roseto* ha lasciato una delle piú affascinanti opere di carattere «internazionale», dominata dalla profusione di rose, di pavoni, di angeli che circondano la Vergine e Santa Caterina, in uno splendido giardino, vero *hortus conclusus* medievale, piú sognato come un paradiso di delizie che non realizzato concretamente.

853. Bonifacio Bembo, Carta di Tarocchi; 1450 c.; pergamena incollata su cartone; cm 19x9. Bergamo, Accademia Carrara.

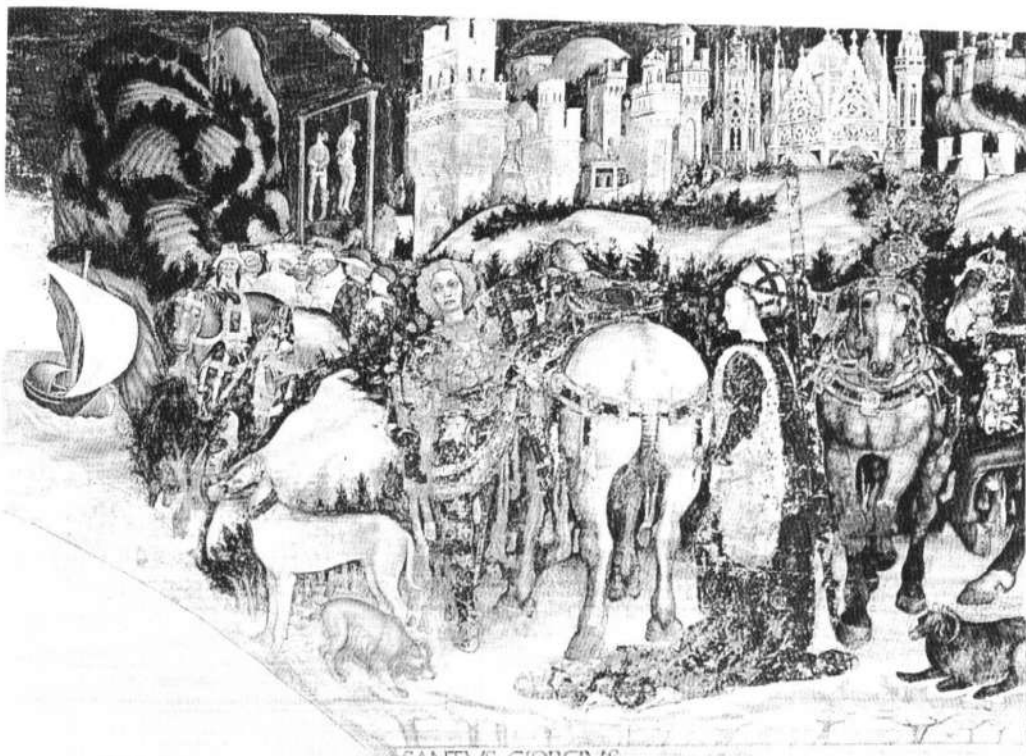
854. Stefano da Verona, La Madonna del Roseto; 1420 c.; tempera su tavola; cm 63,5x46,2. Verona, Museo di Castelvecchio.

Il Pisanello

A Verona si educa, anche se nato a Pisa, **Antonio Pisanello** (Pisa, 1395 c. – Roma, 1455 c.) che viaggia instancabilmente da una corte all'altra, conosce le novità del rinascimento fiorentino, studia la natura, riprende dal «vero» (i contemporanei lo lodavano proprio per questo), eppure resta l'ultimo grande esponente della stagione gotica al suo esaurirsi.

In una delle sue opere piú note e mature, la *Partenza di San Giorgio*, tutto è osservato con minuzia scrupolosa: la città ricca di torri e di guglie, i monti e la campagna con i campi ordinatamente divisi da siepi, le navi, i cavalieri, San Giorgio che si accinge a montare a cavallo, la principessa dal profilo purissimo e dalle vesti sontuose, cani, e perfino, a completare l'immagine della società in tutti i suoi aspetti, due impiccati pendenti dalla forca.

Ma non c'è la presa di coscienza del rapporto fra uomo e uomo, fra uomo e ambiente, non c'è il dominio razionale e la comprensione della realtà, non c'è il coordinamento unitario della prospettiva rinascimentale. Tutto si sovrappone, le cose vicine e quelle lontane, tutto è ugualmente analizzato. Invece di concentrare la nostra attenzione sul fatto, siamo costretti a vagare da un particolare all'altro, osservando con curiosità svagata, epidermica, non penetrando in profondità. E su tutto prevale un senso di alta malinconia, pur nel lusso dell'aristocratica favola narrata.

Il Pisanello è anche medaglista. Nella medaglia l'uso della linea, che circonda e definisce il rilievo, trova una sua acutezza espressiva, che impedisce ogni dispersione e fa dell'autore uno dei massimi maestri, colui anzi che ha dato un nuovo sviluppo a

855. Antonio Pisanello, San Giorgio e la principessa; 1433-1438; affresco; m 2,23x4,40. Verona, Museo di Castelvecchio.

L'affresco, staccato da un arco della *Cappella Pellegrini* nella chiesa di *Sant'Anastasia* a Verona, è quanto resta di un complesso piú vasto. San Giorgio, protettore della cavalleria, è molto raffigurato nel medioevo e nel primo rinascimento, perché rappresenta l'ideale cavalleresco del giovane eroe che difende le donne (la principessa) combattendo contro gravi pericoli (il drago) ed è al tempo stesso simbolo della lotta cristiana contro i nemici della fede.

856. Antonio Pisanello, Ritratto di Lionello d'Este; 1441; tempera su tavola; cm 28x19. Bergamo, Accademia Carrara.

Il busto è rappresentato di profilo, secondo l'uso dell'epoca. La nettezza della linea e il risalto plastico imparentano i ritratti pittorici del Pisanello con quelli delle sue medaglie.
Di Lionello d'Este, d'altronde, l'autore ha riprodotto l'effige anche su ben sei diverse medaglie.
Questo ritratto si identifica con quello che il Pisanello fece a Lionello a Ferrara nella prima metà del 1441, in gara con Jacopo Bellini che risultò vincitore.

857. Antonio Pisanello, Medaglia di Cecilia Gonzaga; 1447; bronzo; diam. cm 8,7. Milano, Civiche raccolte d'arte del Castello Sforzesco.

Rappresenta la figlia del marchese Francesco di Mantova, come è scritto tutt'intorno. È, fra le molte medaglie del Pisanello, una delle piú belle per l'eleganza e la purezza del profilo.

questa attività. Egli, che è ritrattista famoso in pittura, lo è anche sul *recto* delle sue medaglie, ove ha rappresentato i profili di molti fra i piú noti personaggi del Quattrocento.

Gentile da Fabriano

A Venezia, dove anche il Pisanello ha operato, il gotico internazionale si rivela, già nel '400, in **Jacobello del Fiore** (notizie dal 1394 al 1439), in **Michele Giambono** (notizie dal 1420 al 1462), fino a **Jacopo Bellini** con il quale siamo ormai prossimi all'inizio del rinascimento.

Da Venezia passa, e la sua influenza si fa sentire sugli artisti locali, **Gentile da Fabriano** (Fabriano, 1370 c. - 1427), uno dei maggiori pittori dell'epoca, apprezzato non solo dai contemporanei ma ancora nel secolo XVI, al punto che, stando al Vasari, perfino Michelangelo avrebbe detto di lui che «nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome». E, forse, questa definizione esprime, meglio di ogni altra, la sua personalità. Perché la sua pittura è veramente gentile, nel senso dell'eleganza, della leggiadria, della ricchezza cromatica, qualità comuni a tutta l'arte «internazionale», che in lui vengono portate al piú alto livello.

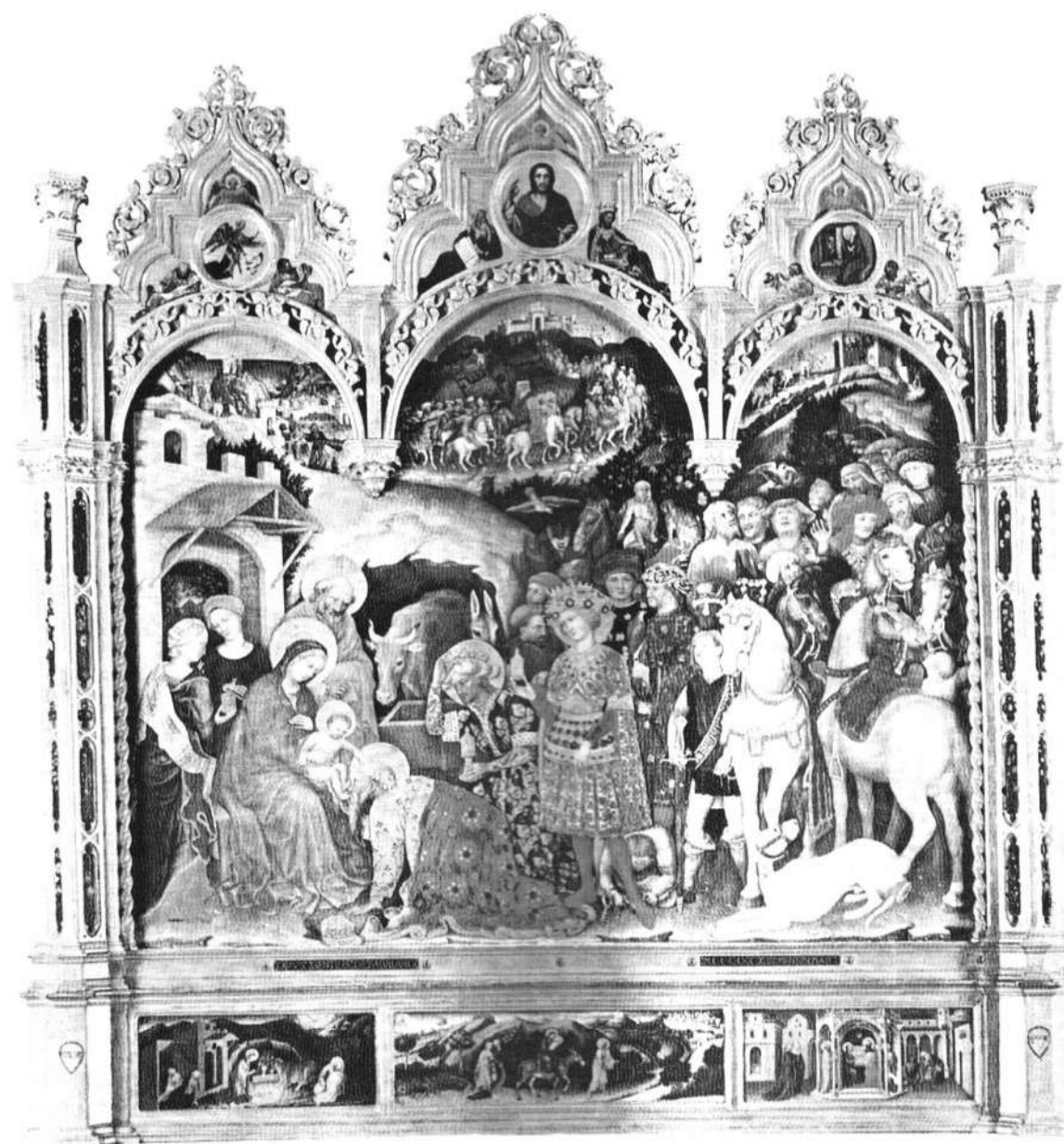
È difficile ricostruirne l'*iter*. Dalla natia Fabriano, egli si reca in molte città dell'Italia centrale (a Orvieto, secondo un'ipotesi recente, si è forse formato) e settentrionale, giungendo poi a Firenze e a Roma, dove muore.

A Firenze, nel 1423, dipinge la sua opera piú famosa, l'*Adorazione dei Magi*, commissionatagli da Palla Strozzi, l'uomo in quel momento piú ricco di Firenze, quasi come una mostra del lusso suo e dell'intera città, in gara con le grandi corti dell'Italia settentrionale o straniere.

La tavola ha bisogno di essere «letta» come un romanzo cavalleresco. La narrazione ha inizio in alto, dove, entro la lunetta di sinistra, i re magi stanno sbarcando; in quella centrale, il corteo, inerpicandosi lungo una strada tortuosa, si dirige verso una città, nel cui interno (nella lunetta di destra) i tre re si accingono a entrare, passando un ponte levatoio, per uscirne dalla parte opposta e scendere entro un sentiero incassato fra sponde rocciose, giungendo sul davanti, dove, uno dopo l'altro, dal piú vecchio già inginocchiato al piú giovane ancora in piedi, rendono omaggio al gruppo divino. L'itinerario si svolge apparentemente in profondità ma in realtà su un piano obliquo, privo di scalature prospettiche, in un luogo di sogno, da novella profana, seguendo un andamento curveggiante. Evitando la linea retta, Gentile toglie decisione e ottiene grazia; perciò il suo segno è sempre sinuoso, anche quando contorna le singole figure e i minimi dettagli.

In primo piano, dove massima è l'attenzione dello spettatore, si dispiega, in tutto il suo fulgore, la ricchezza sontuosa dei Magi, indossatori d'alta moda, o sovrani contemporanei che, attraverso lo splendore degli abiti, mostrano il loro potere, piuttosto che fedeli adoratori di Dio.

La tavola è piena di particolari, ognuno accuratamente studiato ed esposto: non vi sono soltanto gli uomini, ma ogni genere di animali, dal cane ai cavalli, dalle scimmie ai volatili, dai leopardi al leone e al dromedario, oltre, s'intende, al bue e all'asino; e alberi, frutti, fiori, questi ultimi perfino sui pilastrini della cornice. Tutto sembra richiamarci alla realtà, e tutto, invece, è irreale perché osservato oziosamente, perché i dettagli si sommano gli uni agli altri: invece della concentrazione sulla storia, Gentile raggiunge la deconcentrazione; il fatto narrato resta un pretesto.

La tavola, rutilante di colori, ebbe certo un grande successo. Eppure, oltre a rappresentare il momento culminante, rappresenta anche quello terminale del tardo-gotico a

858. Gentile da Fabriano, L'adorazione dei Magi; 1423; tempera su tavola; m 1,73x2,20. Firenze, Galleria degli Uffizi.

La tavola, firmata e datata, venne dipinta per la *Cappella Strozzi* nella chiesa di *Santa Trinita*, oggi trasformata in sagrestia.

Nella predella sono rappresentate tre storie: la *Natività*, la *Fuga in Egitto*, la *Presentazione al Tempio*. Quest'ultima, trasferita in Francia durante il periodo napoleonico, è conservata nel Museo del Louvre a Parigi ed è sostituita, agli Uffizi, da una copia.

Un'altra importante opera di Gentile, dipinta a Firenze nel 1425, è il *Polittico Quaratesi* che si trova attualmente nella stessa Galleria degli Uffizi, mentre la predella è a Roma, nella Pinacoteca Vaticana.

859. Gentile da Fabriano, L'adorazione dei Magi, particolare; 1423; tempera su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Firenze. In quegli stessi anni Filippo Brunelleschi, Donatello e, subito dopo, Masaccio stanno gettando le basi della grande riforma rinascimentale. Sono due posizioni diverse e polemiche, l'una rivolta al passato, l'altra al presente e al futuro.

Lorenzo Monaco

Poco prima un altro pittore goticheggiante, **Lorenzo di Giovanni**, detto **Lorenzo Monaco** (Siena, 1370 c. – Firenze, 1423-24) aveva affrontato lo stesso tema, con temperamento ben diverso. Pur mantenendosi nell'àmbito dell'irreale, è severamente ascetico: le linee si tendono, i corpi si allungano e si assottigliano inverosimilmente, le rocce sul fondo, sia quelle illuminate dalla luce dell'angelo che reca ai pastori l'annuncio della nascita di Cristo, sia quelle dove sorge un rosso castello turrito, si agitano, si

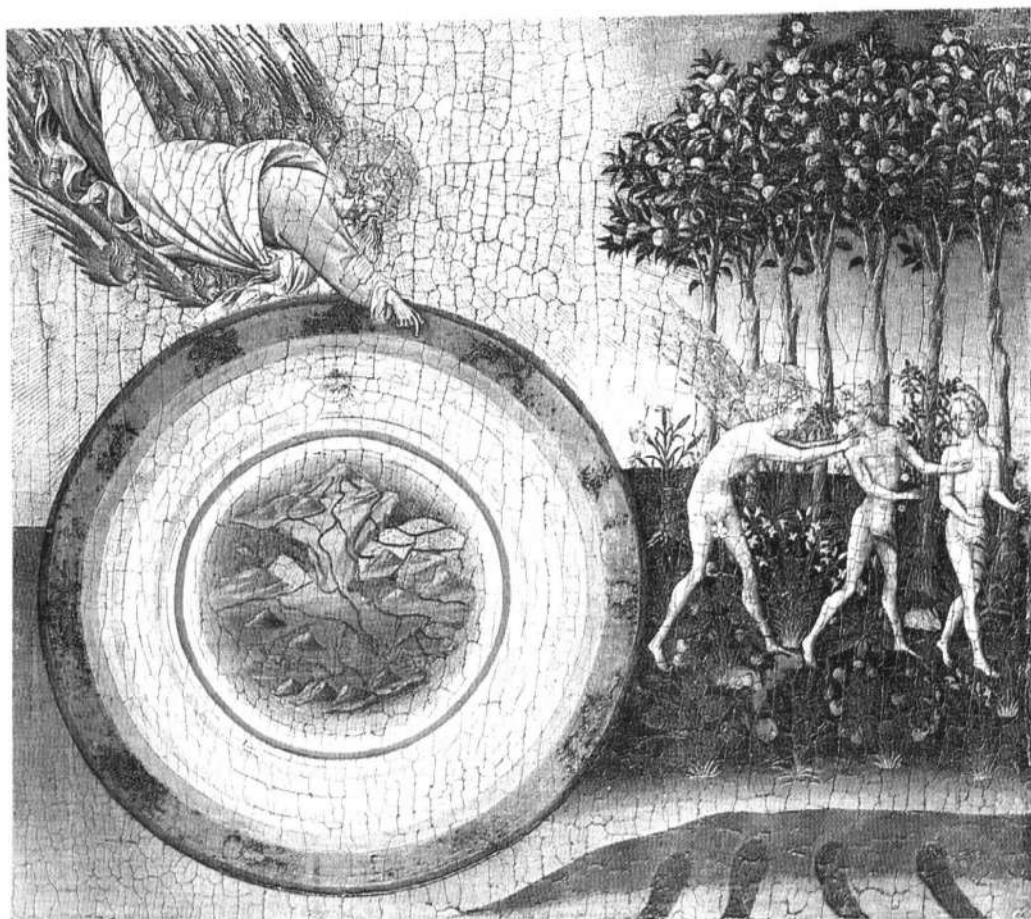
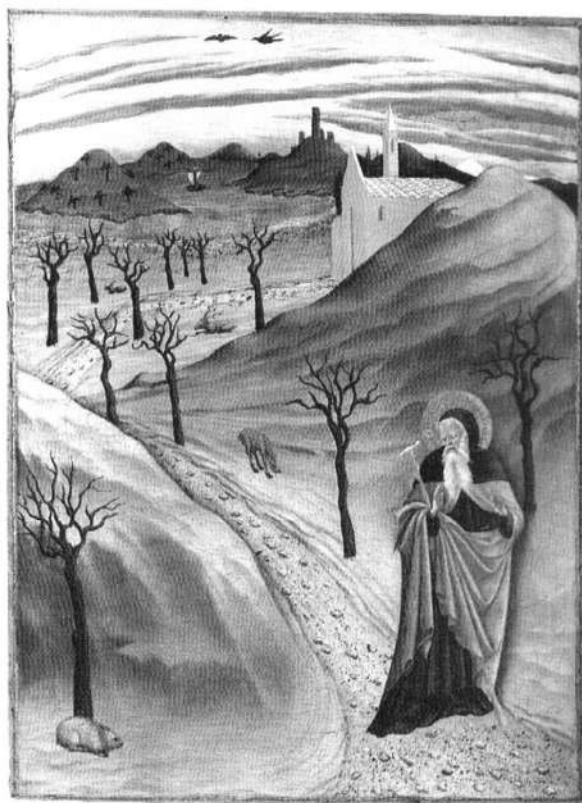
860. Lorenzo Monaco, L'adorazione dei Magi; 1421-1422; tempera su tavola; m 1,15x1,70. Firenze, Galleria degli Uffizi.

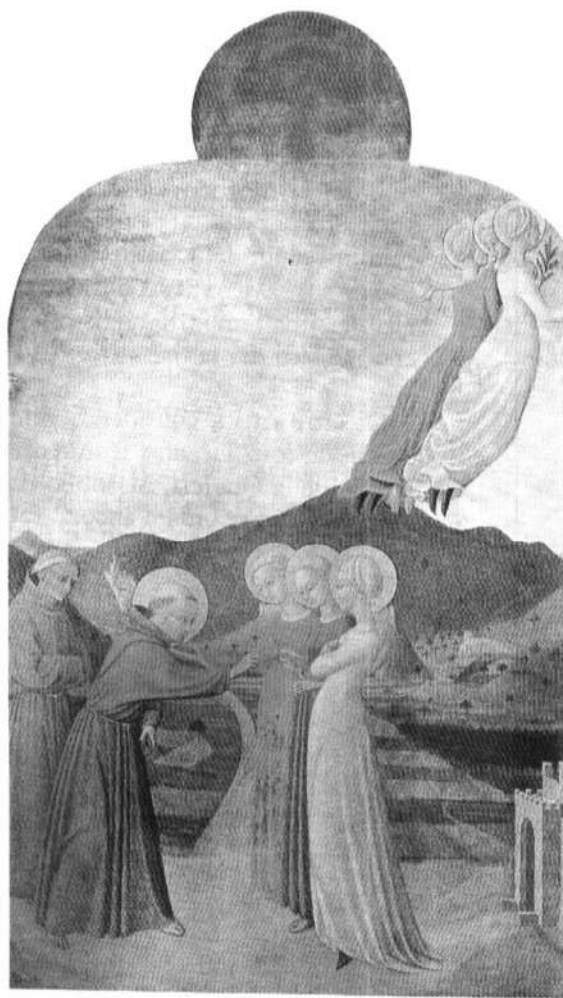
Si suppone che la tavola sia stata dipinta per la chiesa di *Sant'Egidio*. Alla fine del secolo XV il pittore Cosimo Rosselli vi fece delle aggiunte.

spezzano, si spianano, si impennano, come un mare in tempesta; i colori contrastano fra loro; il bue e l'asino sono torvi, rabbiosi. Solo la Madonna e il Bambino esprimono una grazia casta e acerba.

Lorenzo Monaco viene inserito normalmente entro l'indirizzo «internazionale». E certo alcuni degli elementi che abbiamo elencato sono comuni alla pittura europea dei primi decenni del Quattrocento. Ma manca in lui l'aristocratica estenuatezza «cortese». Ciò dimostra quanto sia difficile e artificiosa ogni distinzione in correnti e come bisogna guardarsi dall'imporre alla storia schemi prefabbricati che, il piú delle volte, vengono contraddetti dai fatti.

Di altri artisti, considerati genericamente tardo-gotici, parleremo successivamente, perché le loro vicende si intrecciano con quelle del rinascimento: Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Masolino da Panicale per non citare che i maggiori.

Basterà qui ricordare ancora, fra i tanti, i senesi **Giovanni di Paolo** (Siena, 1404 c. –

861. Giovanni di Paolo, La creazione del mondo e la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, tempera su tavola; cm 46,5x52. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

862. Maestro dell'Osservanza, La tentazione di Sant'Antonio Abate; tempera su tavola; cm 47,8x34,5. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

L'ignoto pittore trae il suo soprannome da un trittico della *Basilica dell'Osservanza*, datato 1436, che gli viene attribuito. La tavoletta illustrata fa parte di un ciclo di otto storie della vita di Sant'Antonio Abate. In questo caso si rappresenta il Santo tentato dal demonio che gli appare sotto l'aspetto di un bacile d'oro (che tuttavia ormai è scomparso dal dipinto).

863. Sassetta, Matrimonio mistico di San Francesco; 1437-1444; tempera su tavola; cm 88x52. Chantilly (Francia), Museo Condé.

La tavoletta faceva parte, insieme ad altre storie francescane, di un polittico dipinto per la chiesa di *San Francesco* a Borgo San Sepolcro (Arezzo). Rappresenta il mistico sposalizio del Santo con *Povertà*, *Carità* e *Obbedienza* che, súbito dopo, tornano in cielo. Il paesaggio è dominato nello sfondo dall'inconfondibile profilo del Monte Amiata.

ivi, 1482), il **Maestro dell'Osservanza** (prima metà del XV secolo) e, soprattutto, **Stefano di Giovanni** detto il **Sassetta** (Siena, 1392 c. - ivi, 1450), il quale sente le novità fiorentine e, al tempo stesso, le interpreta con uno squisito gusto gotico che si riallaccia alla grande tradizione di Simone Martini e dei Lorenzetti, dando alle sue opere un incanto che le rende fra le piú affascinanti del secolo.